

**PALIMPSESTES POUR UN APRÈS-MIDI
INUTILE :
SHAKESPEARE, BORGES, GARCÍA MÁRQUEZ
ET QUELQUES AUTRES**

JEAN-CLAUDE VILLEGAS

Université de Bourgogne

C'est sous l'invocation de Yeats¹ et sous l'influence de Chesterton² et de Leibniz³ que Borges prétend imaginer le sujet d'un roman à venir "qu'[il] traiter[a] peut-être et qui déjà, en quelque sorte [le] justifie pendant les après-midi inutiles"⁴. Selon une technique et une stratégie d'écriture qui lui sont coutumières, Borges élabore par ce procédé un conte dont la trame n'est autre que le résumé d'un possible roman. Plutôt que de développer et de construire une intrigue, Borges préfère, on le sait, en imaginer les variantes, en fixer les modalités, en commenter la structure, établir des associations intertextuelles et, en ultime instance, commenter la supposée interprétation critique d'une œuvre apocryphe. Ici, pour

¹ Yeats, dont Borges prétend citer en exergue un extrait de *The Tower*, a toujours manifesté son attachement à la cause irlandaise précisément évoquée dans ce conte. Son poème *The tower* évoque Platon, Homère, un labyrinthe, mais les vers cités par Borges n'y apparaissent nullement.

² Chesterton est le créateur du personnage du père Brown, prêtre détective du Bon Dieu qui utilise la confession pour déjouer les ruses criminelles. En ce sens, le texte de Borges s'apparente pleinement au genre policier.

³ Selon Leibniz, le monde relève d'une harmonie pré-établie par Dieu mais dont la structuration serait accessible à l'homme.

⁴ Je cite d'après l'édition française : Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, 1973 (Du Monde entier), p. 154. Les citations en langue espagnole qui suivront sont tirées de l'édition suivante : *Ficciones*, Alianza Editorial, 1971.

Borges a de fait recours à un narrateur premier, lequel conçoit lui-même un récit confié à un narrateur second, nommé Ryan.

aborder ce *Thème du traître et du héros*, il énonce un argument aux modalités changeantes mais cependant ancrées sur un certain nombre d'invariants qu'il énumère dans le détail :

— l'arrière-fond historique : un pays opprimé où se joue un complot politique,

La acción transcurre en un país oprimido y tenaz : Polonia, Irlanda, la república de Venecia, algún estado sudamericano (p. 141).

— l'intrigue en elle-même : c'est le titre même de la fiction. Le héros n'était qu'un traître dont la condamnation à mort a été déguisée en assassinat.

— les modalités narratives : le récit de ces événements passés est mené par un narrateur contemporain avec un certain décalage temporel entre les faits eux-mêmes et son récit.

Dans cet espace narratif ouvert, le narrateur premier de la fiction feint d'opérer un choix, celui d'ancrer son récit dans un cadre spatio-temporel défini qui lui permettra de mettre en place les circonstances particulières de l'action :

Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda digamos 1824 (p. 141).

L'aspect prétendument fortuit de cet ancrage circonstanciel exclut toute interprétation historique ou politique immédiate. Il privilégie en revanche ce qui est énoncé comme un *thème*, c'est-à-dire en fin de compte une réflexion amusée — sous forme de jeu policier — sur les concepts d'honneur et de trahison. La voie est désormais ouverte à la mise en place d'éléments particuliers à cette intrigue conçue comme une matrice et dont les circonstances particulières fonctionnent à leur tour comme un ensemble complémentaire d'invariants constitutifs de la trame de ce texte en gestation. A savoir :

— l'assassinat a lieu dans un théâtre mais la place publique ou la ville toute entière peuvent être ce théâtre ;

— la population toute entière participe à cette exécution vécue comme une représentation collective ;

— de nombreux présages, rêves et signes prémonitoires sont annonciateurs de cette mort ;

— un mendiant s'entretient avec la victime ;

— une lettre qu'il ne parvient pas à lire prévient le condamné du risque qu'il encourt.

S'ajoute à cela le caractère cyclique et répétitif de l'ensemble de ces éléments. C'est là le ressort même de l'argument imaginé par Borges. Au fil de son enquête le narrateur constate des similitudes entre la mort de Kilpatrick et celle de Jules César qui le conduisent à de multiples conjectures

Esos paralelismos (y otros) de la historia de César y de la historia de un conspirador irlandés inducen a Ryan a suponer una forma secreta del tiempo, un dibujo de líneas que se repiten. Piensa en la historia decimal que ideó Condorcet; en las morfologías que propusieron Hegel, Spencer y Vico; en los hombres de Hesiodo que degeneran desde el oro hasta el hierro (p. 143).

Il finit par découvrir la clé de l'énigme, le recours pour cette exécution politique publique à une mise en scène empruntée à la fois à l'histoire et à la littérature. Kilpatrick, coupable de trahison et condamné par ses compagnons, a été exécuté selon un scénario ourdi par Nolan et inspiré à la fois des circonstances de l'assassinat de Jules César au Capitole et du *Jules César* de Shakespeare.

Ainsi, ce conte présenté comme un projet d'écriture se révèle être un palimpseste complexe. Il présente dans une série de mises en abyme un narrateur-rédacteur d'une biographie lui-même confronté à un complotteur-littérateur. Non content de spéculer sur cet ensemble de *cajas chinas*, Borges complique le jeu. Ses personnages empruntent à des sources multiples, du savoir érudit ou de la tradition populaire, des récits historiques ou de la littérature ; ils se complaisent en conjectures métaphysiques, ils jouent à imaginer une nouvelle conception du temps. Autant d'éléments propres à l'écriture borgésienne qui renvoient ce conte à tout un ensemble parfaitement connu et étudié.

La complexité du texte ne s'arrête pas là cependant. Par le fait même de présenter ce conte comme le simple argument d'un écrit à venir, l'auteur configure son texte en un palimpseste ouvert, articulé dans les deux directions passées et à venir. Il s'agit, on l'a compris d'une écriture tout d'abord retrouvée : les différents éléments empruntés à Shakespeare, au théâtre grec antique, aux *festieple* de la tradition populaire suisse. Il s'agit ensuite d'une écriture à venir sous trois degrés possibles : celle que pourra opérer le narrateur-auteur de cette fiction, celle aussi que doit opérer le lecteur du texte, celle enfin d'un autre auteur éventuel séduit par l'argument proposé.

Degré zéro : L'exécution romanesque de cet argument par son auteur se révèle de fait impossible. Le conte proposé se suffit à lui-même.

Deuxième degré : Le lecteur de cette fiction se heurte quant à lui au résumé d'une intrigue dont il doit renouer tous les fils. Dans une démarche similaire à celle des personnages représentés, le lecteur est conduit à faire appel à tout un bagage culturel, à mener son enquête afin d'éclairer cette fiction. Il doit participer à la *réécriture* de ce texte, en rechercher l'ancienne trame, et face à cet argument multiple et changeant opérer des choix, établir des associations, imaginer d'autres circonstances de l'action elle-même, pour finalement embrasser et accepter une multiplicité de variantes possibles qui font de cette fiction la base même d'un récit ouvert, infini.

Troisième degré : ce *Thème* reste configuré comme un hypotexte livré à l'imagination créatrice d'autres auteurs à venir. Dans un article intitulé *Thème du texte et du complot* Claude Ollier soulignait en 1963 le caractère ouvert de cette narration borgésienne :

Si ce texte est pour nous si important, c'est que Borges y monte et démonte sous nos yeux les rouages de la machine, montre comment les mots l'alimentent et assurent sa bonne marche, sécrétant une histoire et sécrétant l'Histoire [...]. Il y a là matière sonore et visuelle à plus d'une pièce, à plus d'un film¹.

¹ Claude Ollier, "Thème du texte et du complot" in : *Cahier de l'Herne, Borges*, Le Livre de poche, 1989, p. 299.

Palimpsestes pour un après-midi inutile

Il suggèrait alors un lien possible entre le conte de Borges et le film de Jacques Rivette, *Paris nous appartient* (1961)¹. Ollier ne pouvait mentionner à cette date une autre réalisation à venir, celle de Bernardo Bertolucci en 1969 avec sa *Stratégie de l'araignée*². Mais le cinéma n'est pas mon propos.

Permettez-moi plutôt d'énoncer une hypothèse plus hardie sur le registre littéraire et non plus filmique : celle de concevoir *Chronique d'une mort annoncée* (1981) de Gabriel García Márquez comme un autre développement possible du conte de Borges, ou pour le moins — restons prudent — comme un maillon (involontaire?) d'une chaîne de palimpsestes successifs englobant à la fois Borges, Shakespeare, le théâtre grec antique³.

¹ "Il est remarquable qu'un thème voisin ait déjà enrichi le cinéma, voici quelques années, d'une figuration centrale analogue. L'œuvre était logique et riche, tramée d'épisodes multiples. Nous n'avons pas eu l'occasion de la revoir depuis sa sortie : il se peut que certains points aient sombré dans l'oubli. Des détails manquent, des liaisons entre scènes. Des notes marginales de l'histoire échappent sans doute au souvenir. Aujourd'hui, 13 mai 1963, nous la remémorons ainsi" (Article cité p. 300). On notera au passage qu'Ollier se pose lui-même par ce texte en un continuateur de la fiction de Borges.

² Librement inspiré du conte de Borges, selon la mention qui figure au générique, le scénario de Bertolucci retient fidèlement l'argument et les invariants proposés : le thème tout d'abord du traître devenu un héros dans le contexte de l'Italie mussolinienne et de la lutte anti-fasciste ; la présence d'un personnage principal (il n'est pas ici narrateur) qui conduit l'action et enquête sur le passé de son père : l'assassinat enfin dans un théâtre auquel le village tout entier participe avec ses présages et ses circonstances empruntées à la mort de Jules César et à Shakespeare. Quelques passages précis du texte de Borges intègrent même le scénario de Bertolucci. A ces éléments le cinéaste apporte bien évidemment une touche personnelle importante. Par le choix d'une ressemblance marquée entre le traître-héros et son fils — ils portent du reste le même nom — par l'accueil menaçant qui est réservé à celui-ci dans le village, par le jeu également des juxtapositions de plans et de scènes, par la présence d'un personnage féminin ambigu, Draifa, la "maîtresse officielle", Bertolucci force l'assimilation entre le personnage enquêteur et le traître assassiné. Il ouvre une dimension d'interprétation psychanalytique qui sera la caractéristique de ses films à venir. Il approfondit toute une réflexion suggérée non seulement sur la notion de traître et de héros, mais aussi sur la relation au père, sa mise à mort, sur les notions de culpabilité individuelle ou collective.

³ Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Editorial Brujuela, 1981. Le texte de García Márquez a donné à son tour naissance à une adaptation filmique de Francesco Rosi (1987), et à une adaptation théâtrale de Salvador Távora (Cf. "*Crónica de una muerte anunciada* de Salvador Távora, guñon de dirección para montaje", *Primer acto* n° 237, I, 1991, p. 43-73). On pourrait ainsi compléter à l'infini le jeu des coïncidences entre Borges, García Márquez, Rosi, Bertolucci, Shakespeare, Távora. Tacite, Suétone.

On conviendra aisément que l'on retrouve chez García Márquez une thématique proche de celle du *Thème du traître et du héros* : le drame de l'honneur, le fatalisme, la participation de tous à un assassinat, les spéculations sur une culpabilité jamais démontrée mais cependant acceptée, le questionnement des valeurs, tout cela rejoint le thème imaginé par Borges. Restent à examiner plus détaillément les convergences structurelles et les parallélismes existant entre les deux textes. Ils sont nombreux et pour le moins troublants.

García Márquez situe sa *Chronique* dans sa Colombie natale, à Aracataca, en ce début de siècle. La localisation éventuelle suggérée par Borges ("un estado latinoamericano") est en ce sens pleinement respectée. Márquez a recours également pour mener son récit à un narrateur à la première personne qui procède longtemps après les faits à une enquête destinée à la rédaction d'une *Chronique*. Il établit donc à son tour un décalage entre le déroulement des faits et l'enquête menée par le narrateur. La structure narrative est conforme à celle prônée par Borges. Quant aux circonstances particulières de l'action, elles embrassent à leur tour l'ensemble des invariants fixés par Borges et communs également aux circonstances historiques de la mort de César et à l'adaptation théâtrale shakespearienne. Examinons-les pour l'essentiel.

— Les présages

Le rêve de Santiago Nasar, que sa mère ne sait interpréter correctement, est le premier maillon de cette chaîne de signes destinés à renforcer le caractère inexorable d'une mort "annoncée". Les évocations récurrentes du temps, ensoleillé selon quelques-uns ("una mañana radiante")¹ ou pluvieux selon la plupart ("un tiempo fúnebre [...] estaba cayendo una llovizna menuda como la que había visto Santiago Nasar en el bosque del sueño"[p.12]) n'ont pas seulement pour effet de souligner la subjectivité des témoignages, ils s'inscrivent dans ce contexte de présages. Shakespeare dans *Jules César* tout autant que dans *Macbeth* met un accent particulier sur les perturbations climatiques annonciatrices des assassinats à venir. Tacite et Suétone dans leurs récits respectifs de la mort de César insistent également et abondamment sur cet aspect.

¹ Je cite d'après l'édition : Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Mondadori, 1990.

Palimpsestes pour un après-midi inutile

— La lettre :

Elle est présente chez García Márquez selon des modalités semblables à celles qu'indique Borges :

Nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición con los nombres de los traidores.

Borges,
Ficciones p. 142

Alguien que nunca fue identificado había metido por debajo de la puerta un papel dentro de un sobre, en el cual le avisaba a Santiago Nasar que lo estaban esperando para matarlo, y le revelaban además el lugar y los motivos, y otros detalles muy precisos de la confabulación. El mensaje estaba en el suelo cuando Santiago Nasar salió de su casa, pero él no lo vio, ni lo vio Divina Flor ni lo vio nadie hasta mucho después de que el crimen fue consumado.

G. García Márquez,
Crónica..., p. 20

— La mendiante

Il est un des personnages secondaires du drame qui a pour fonction de prévenir la victime de sa mort prochaine. Peu développé chez Borges qui fait seulement référence, sans les citer, aux dialogues de *Macbeth* réutilisés par Nolan, le personnage apparaît à deux reprises chez García Márquez sous les traits de la *pordiosera* chargée de prévenir l'entourage de Santiago Nasar :

Se lo había dicho una mujer que pasó después de las cinco a pedir un poco de leche por caridad y les reveló además los motivos y el lugar donde lo estaban esperando (p. 19).

Después de las cuatro, cuando vio luces en la cocina de la casa de Plácida Linero, le mandó el último recado urgente a Victoria

Guzmán con la pordiosera que iba todos los días a pedir un poco de leche por caridad (p. 62).

— La ville théâtre :

Borges insiste à plusieurs reprises sur l'aspect collectif de la mort de Kilpatrick qui n'est autre qu'une représentation à laquelle prend part la cité toute entière

Kilpatrick fue ultimado en un teatro, pero de teatro hizo también la entera ciudad, y los actores fueron legión (p. 144).

Centenares de actores colaboraron con el protagonista ; el rol de algunos fue complejo ; el de otros momentáneo (p. 145).

La mort de Santiago Nasar a lieu sur la place publique, en présence d'une foule nombreuse attirée par la venue de l'évêque, au vu et au su de tous. Le village entier y participe ; tous se sentent coupables de cette mort vécue comme un crime collectif :

... una muerte cuyos culpables podíamos ser todos (p. 83)

Tous revendiquent leur participation au drame :

Doce días después del crimen, el instructor del sumario se encontró con un pueblo en carne viva. En la sórdida oficina de tablas del Palacio Municipal, bebiendo café de olla con ron de caña contra los espejismos del calor, tuvo que pedir tropas de refuerzo para encauzar a la muchedumbre que se precipitaba a declarar sin ser llamada, ansiosa de exhibir su propia importancia en el drama (p. 99).

— L'élégance de la mort : Ce trait n'apparaît pas explicitement chez Borges mais il figure bel et bien dans le récit de Plutarque, et avec plus de précision encore dans celui de Suétone :

S'apercevant que de toutes parts on l'attaquait, le poignard à la main, il enroula sa toge autour de sa tête, tandis que de sa main

Palimpsestes pour un après-midi inutile

gauche il en faisait glisser les plis jusqu'au bas de ses jambes, pour tomber avec plus de décence, le corps voilé jusqu'en bas (Suétone, *Vie des douze Césars*, César, LXXXII).

On retrouve chez Santiago Nasar ce même geste d'ultime élégance. Il s'agit tout d'abord de ce costume blanc que Santiago ne revêt que rarement et sur lequel García Márquez met une insistance particulière :

Santiago Nasar se puso un pantalón y una camisa de lino blanco, ambas sin almidón, iguales a las que se había puesto el día anterior para la boda. Era un atuendo de ocasión (p. 12).

El día en que lo iban a matar, su madre creyó que él se había equivocado de fecha cuando lo vio vestido de blanco... (p. 15).

Il s'agit ensuite de l'élégance de sa démarche, lorsque Santiago mortellement blessé, traverse le salon de la maison voisine :

Argénida Lanoa contó que Santiago Nasar caminaba con la prestancia de siempre, midiendo bien los pasos, y que su rostro de sarraceno con los rizos alborotados estaba más bello que nunca (p. 118).

Il s'agit enfin de ce geste d'une pudeur déplacée qui reproduit dans une dimension morbide et grotesque à la fois celui de César lissant sa toge :

Hasta tuvo el cuidado de sacudir con la mano la tierra que le quedó en las tripas (p. 118).

— Les mots de la fin :

Borges suggère dans son argument quelques paroles ultimes, prononcées par la victime et préfigurées par son bourreau :

Un balazo anhelado entró en el pecho del traidor y del héroe que apenas pudo articular, entre dos efusiones de sangre, algunas palabras previstas (p. 145).

Ces propos ne peuvent être précisés au regard des mots célèbres prononcés par César au moment de sa mort, ce “Toi aussi, mon fils” qui souleva les conjectures multiples des historiens quant à la supposée paternité de César à l’égard de Brutus.

Chez García Márquez, les mots de la fin ne peuvent être plus banals et dérisoires, d’un prosaïsme qui contraste avec la gravité de la situation

Mi tía Wenefrida Márquez estaba desescamando un sábalo en el patio de la casa al otro lado del río, y lo vio descender las escalinatas del muelle antiguo buscando con paso firme el rumbo de su casa.

— ¡Santiago, hijo — le gritó—, qué te pasa!

— Que me mataron, niña Wene — dijo (p. 118).

Par le geste et les propos qu’il prête à la victime, Márquez procède ici, comme à plusieurs reprises dans son livre à une désacralisation de cet ultime instant. Il met un terme par la dérision à une insoutenable intensité dramatique, adoptant là, notons-le au passage, un procédé familier à Shakespeare.

— La personnalité du juge et celle de Nolan

Deux personnages écrivant apparaissent dans chacun des deux textes considérés. Nolan, l’ordonnateur de l’assassinat-représentation de Kilpatrick est un homme lettré doublé d’un traducteur. Il livre à Ryan son scénario — *la obra* — rédigé à la hâte et plagiant par là Shakespeare, mais empruntant aussi, de façon plus subtile à d’autres sources

James Alexander Nolan, el más antiguo de los compañeros del héroe, había traducido al gaélico los principales dramas de Shakespeare ; entre ellos, *Julio César*. También descubre en los archivos un artículo manuscrito de Nolan sobre los *Festspiele* de Suiza : vastas y errantes representaciones teatrales, que requieren miles de actores y que reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron (p. 143).

Dans le roman de García Márquez, le juge instructeur du meurtre de Santiago Nasar est également un médiateur par qui le narrateur tente de

déchiffrer l'énigme de la mort de son ami. Les 322 pages volantes découvertes dans les archives inondées par la marée montante du Palais de Justice de Riohacha sont censées être le fondement objectif de cette enquête. Mais le rapport est incomplet, les feuillets sont épars, souillés par les flots et les propos qu'ils contiennent empreints de la subjectivité et du scepticisme du juge qui les a rédigés. Plus encore, contaminés, déformés par sa fièvre de la littérature. Ils sont par là même inutilisables... A moins qu'ils ne constituent, précisément, du seul fait de leur subjectivité littéraire, la source même d'une approche de la vérité.

El número del juez no apareció en ninguno, pero es evidente que era un hombre abrasado por la fiebre de la literatura. Sin duda había leído a los clásicos españoles, y algunos latinos, y conocía muy bien a Nietzsche, que era el autor de moda entre los magistrados de su tiempo. Las notas marginales, y no sólo por el color de la tinta, parecían escritas con sangre. Estaba tan perplejo con el enigma que le había tocado en suerte, que muchas veces incurrió en distracciones líricas contrarias al rigor de su ciencia. Sobre todo, nunca le pareció legítimo que la vida se sirviera de tantas casualidades prohibidas a la literatura, para que se cumpliera sin tropiezos una muerte tan anunciada (p. 99)

On se souviendra que Nietzsche, cité ici comme une lecture favorite du magistrat, est lui-même l'auteur d'une analyse critique du *Jules César* de Shakespeare¹.

— La partialité du narrateur

Chacun des deux narrateurs-enquêteurs est représenté chez Borges et García Márquez en train de mener à bien l'exécution d'un livre. Dans les deux cas la partialité de ce narrateur est notoire. Borges imagine que Ryan finit par taire l'acte de trahison de son ancêtre et écrire une biographie à la gloire du héros. Chez García Márquez les interventions du narrateur-

¹ Nietzsche voit en Brutus "le représentant d'une haute morale, dont le contenu est le plus terrible, puisqu'elle exalte l'indépendance de l'âme, la passion de la liberté, en tant que liberté des grandes âmes, à un degré tel qu'aucun sacrifice ne saurait être trop grand, même l'ami le plus cher devra lui être immolé dès lors qu'il constitue un danger pour cette liberté". Joseph Bonerandi, "Nietzsche et Bernard Shaw commentateurs de Shakespeare" in : "*Jules César*" de William Shakespeare et l'honneur, Ellipses, 1979, p. 429. Les passages en italiques sont des citations du texte de Nietzsche.

rédacteur de la *Chronique* sont nombreuses. Elles ne se limitent pas à apporter des jugements de valeurs ou un sentiment personnel sur les faits ou les personnages eux-mêmes (*Mi impresión es que murió sin entender su muerte*, p. 101), elles intègrent également tout un ensemble de digressions où le narrateur cède à la tentation de se raconter lui-même. Il évoque sa jeunesse, son métier (*en una época incierta en que trataba de entender algo de mí mismo vendiendo enciclopedias y libros de medicina por los pueblos de la Guajira*, p. 89), ses amours (*María Alejandrina Cervantes... fue la mujer más elegante y la más tierna que conocí jamás, la más servicial en la cama* p. 67/*en la inconciencia de la parranda le propuse a Mercedes Barcha que se casara conmigo*, p. 48), sa mère, sa sœur, les démêlés de son frère avec la police (*Mi hermano Luis Enrique estaba de acuerdo pues una noche lo encarcelaron por una reyerta de músicos, y el alcalde permitió por caridad que una de las mulatas lo acompañara*, p. 81). Tel le juge instructeur dans son rapport, il s'égaré dans "des distractions lyriques contraires à la rigueur de sa science", et à la nature même de la chronique¹. Le résultat en est un récit à mi-chemin entre le roman et l'enquête journalistique où dominent la subjectivité des témoignages, la dualité des sentiments et des actions, où reste affirmée l'impossibilité d'établir une vérité, l'impossibilité même d'établir une ligne de partage entre les notions d'innocence et de culpabilité, de châtement ou d'expiation, l'impossibilité en fin de compte d'écrire l'histoire, même s'il ne s'agit ici que d'une histoire simple, d'un fait-divers.

Arrêtons-là ce jeu de coïncidences que d'aucuns trouveront gratuit et injustifié. Peut-on en effet raisonnablement envisager une possible filiation entre cette histoire d'une trahison politique et une histoire d'amour ? Peut-on accepter l'idée que García Marquez a conçu sa *Chronique d'une mort annoncée* sur la trame du *Thème du traître et du héros* ? Ce serait sans doute une imprudence. Mais alors, refuser ces parallélismes reviendrait à accepter une genèse confirmée par l'auteur et son éditeur : celle d'une fiction inspirée de faits réels. D'une histoire villageoise qui elle-même copie la littérature, et cela nous dit Borges c'est inconcevable

¹ Myrna Solotorevsky examine cette intrusion du narrateur dans son récit dans l'article, "Crónica de una muerte anunciada, la escritura de un texto irreverente", *Revista Iberoamericana*, N° 128-129, julio-diciembre 1984 p. 1077 et suiv.

Palimpsestes pour un après-midi inutile

Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible (p. 143).

Pour sortir de ce syllogisme littéraire, il nous faut accepter ces textes autrement, comme une écriture à la recherche d'elle-même, une écriture reflet où l'auteur se raconte lui-même dans son acte d'écriture, une écriture qui n'est que représentation mimétique des rapports humains où les valeurs ancestrales et les credo sont mis à mal, une écriture où l'énoncé réaliste traditionnel est inversé et la littérature, devenue ludique, ne se nourrit de l'histoire que pour montrer la vacuité des récits historiques officiels, une écriture où le texte lui-même s'affirme en tant qu'objet premier, insaisissable, en tant que métaphore d'une réalité indicible, une écriture enfin où les genres se fondent et se confondent, où le genre policier se conjugue à la tragédie antique. Telles sont je crois quelques-unes des caractéristiques de la littérature hispano-américaine de cette fin de siècle où l'expérimentation et les masques de l'engagement ne sont plus qu'une marque du passé. Borges et García Márquez réunis ici l'instant d'un jeu en sont deux témoins, deux précurseurs et deux incontestables artisans. Leurs textes ainsi liés, le temps d'un jeu dans une relation palimpsestueuse et contre nature apparaissent comme une réalisation de l'utopie borgésienne où tous les livres ne seraient qu'un, "l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle), constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini. L'hypertextualité n'est qu'un des noms de cette incessante circulation des textes sans quoi la littérature ne vaudrait pas une heure de peine. Et quand je dis une heure..."¹

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982, p. 453.

